



La menzogna irriverente. Appunti sulla ricezione di Sterne nella narrativa umoristica del Ventennio fascista

Leonardo Battisti

Negli anni tra il 1927 e il 1946, in quasi perfetta sovrapposizione cronologica con il Ventennio fascista, esplose editorialmente in Italia il fenomeno della narrativa umoristica, affiancato e alimentato dal successo dei periodici umoristici, che favorirono un continuo e reciproco riflusso di materiali testuali tra mercato librario e pubblicistica.

Si contano in questo periodo circa quaranta titoli tra romanzi e raccolte di racconti, più o meno dichiaratamente afferenti al genere, oltre ad almeno un'altra ventina di pubblicazioni minori, di circolazione limitata (regionale o provinciale), a cura di piccoli editori periferici e connotate esplicitamente dall'etichetta "romanzo umoristico"¹.

¹ Questi dati, oggetto di una ricerca di dottorato ancora in corso di cui non è possibile qui dare tutte le risultanze e che analizza le forme della narrativa umoristica in rapporto al contesto della dittatura fascista, sono stati ricavati dall'utilizzo incrociato di diverse fonti: innanzitutto lo spoglio delle riviste umoristiche del Ventennio (*Marc'Aurelio*, *Bertoldo*, *Travaso delle idee*, ecc.), lo scandaglio dei bollettini annuali delle pubblicazioni, i riferimenti in termini di titoli e autori forniti da alcune miscellanee umoristiche dell'epoca (su tutte *Ridi poco*, a cura di Mario Buzzichini ed Enzo Ferrieri, pubblicata da Hoepli nel 1943, ma anche il *Dizionario umoristico* curato da Dino Provenzal,



Parliamo soprattutto di autori come Achille Campanile, Cesare Zavattini, Giovannino Guareschi, Giovanni Mosca, Giuseppe Marotta, Vittorio Metz, Carlo Manzoni, interpreti principali di un fenomeno tutt'altro che omogeneo, e anzi assai vario e differenziato nelle forme umoristiche messe a punto, tutte piuttosto distanti dal modello che a quell'altezza cronologica si potrebbe presumere essere quello di riferimento, ovvero Luigi Pirandello. Se dovessimo, infatti, far leva su qualche formula pirandelliana per descriverle nel loro complesso, dovremmo limitarci a richiamare la categoria, piuttosto generica e bistrattata dal drammaturgo agrigentino, di "umorismo in senso largo".

edito ancora da Hoepli nel 1935), la consultazione di contributi critici coevi (recensioni, studi analitici come quello di Carmelo Privitera, *La poesia giocosa e l'umorismo*, pubblicato da Vallardi nel 1937, e in seconda edizione aggiornata nel 1953) e recenti sulla letteratura italiana del Novecento, e in particolare sulla letteratura d'appendice (ad esempio cfr. Giocondi 1978 e De Donato – Gazzola 1991). Attraverso la combinazione di queste fonti è stato possibile datare cronologicamente con buona approssimazione il momento di grande successo del genere umoristico in Italia tra il 1927 (anno della pubblicazione in volume del primo romanzo di Campanile, comunque già apparso in appendice nel 1924-1925) e il 1943 (anno di pubblicazione di *Totò il buono* di Zavattini e della miscellanea umoristica *Ridi poco*), con alcune code nel triennio a seguire. Prima delle date 'post quem' e 'ante quem' qui indicate non è possibile registrare nel Novecento un'affermazione proporzionalmente equivalente o superiore della narrativa umoristica, né in termini quantitativi (per numero di titoli pubblicati, autori coinvolti e successo di pubblico) né qualitativi (per la specificità e originalità degli espedienti comico-umoristici messi a punto). Non possiamo qui elencare i titoli e gli autori che fanno parte del corpus individuato, ma segnaliamo brevemente che il fenomeno risultò attrattivo e vasto al punto da coinvolgere occasionalmente in quegli anni umoristi non 'professionali', come ad esempio l'illustratore Enrico Sacchetti, il pittore Enzo Di Guida, il politico fondatore del movimento dell'"Uomo qualunque", Guglielmo Giannini, il futurista (ormai divenuto ex) Luciano Folgore (al secolo Omero Vecchi), lo scrittore Ercole Patti, tutti autori di opere umoristiche durante il Ventennio.

L'analisi di queste forme, in una prospettiva che tenga conto delle evoluzioni storico-letterarie del comico e della narrativa tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, evidenzia come, all'altezza cronologica del Ventennio, per gli autori che praticarono il genere umoristico assuma un particolare rilievo la lettura di Laurence Sterne e della sua *Vita e opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, in un'ottica però sensibilmente diversa da quella attraverso cui il capolavoro del Settecento inglese era stato recepito fino a quel momento nella nostra prosa (e poesia, si pensi a Filippo Pananti). In questa sede, dunque, ci proponiamo di illustrare parzialmente questo cambiamento di atteggiamento nei confronti del *Tristram Shandy*, segnalando una maggiore apertura da parte degli umoristi italiani del Ventennio alla ricezione della dimensione più puramente comica, ludica e dilettevole del dettato sterniano.

In particolare, negli anni del fascismo si assiste a un pieno recupero dal *Tristram Shandy*, complici la prima traduzione integrale apparsa per Formiggini nel 1922 e gli studi e i profili critici tra cui quello di Rabizzani del 1920², di tutto l'armamentario comico e parodico che Sterne sviluppa in funzione metatestuale in forme che si potrebbero definire 'integralistiche' per la sua epoca, tanto da rendere l'opera il "campione degli antiromanzi" o dei "romanzi parodici", secondo la formula di Viktor Sklovskij (1976: 213).

Facciamo riferimento a quella che – per usare un termine caro a Giancarlo Mazzacurati (1987: 10-13) – è la componente "intransitiva" della scrittura sterniana, quell'immenso prontuario di espedienti retorici e strutturali che mettono in mostra se stessi, gli organi e il

² Si fa riferimento all'edizione in tre volumi (posseduta anche da Pirandello) di *La vita e le opinioni di Tristrano Shandy*, pubblicata da Formiggini nel 1922-1923, per la collana "I classici del ridere". La traduzione, a cura di Ada Salvatore Cippitelli, era stata inizialmente affidata a Giovanni Rabizzani, deceduto prima di potersi dedicare, il quale sempre per Formiggini aveva redatto un 'profilo' dell'autore irlandese (Rabizzani 1914) e il primo studio critico sulla sua influenza nella nostra letteratura (Rabizzani 1920).

sistema linfatico della letteratura, denunciando con irriverenza la menzogna del racconto biografico che il libro finge di voler intessere. Destituita e decostruita la 'fabula' sottesa dal titolo, Sterne trasforma la voce narrante di Tristram in una pretestuosa funzione testuale da cui si irradiano segmenti discontinui di narrazioni, che rappresentano infiniti possibili raddoppiamenti comici e parodici di quegli artifici convenzionali e ridicoli che affollano la letteratura del suo tempo, della quale risulta infine annullata la comune percezione.

Se si guarda nel complesso alla narrativa umoristica italiana ottocentesca, salvo alcune eccezioni (si pensi ad esempio, a Giovanni Rajberti, o alla *Vita di Alberto Pisani* di Carlo Dossi)³, molti autori tendono ad attenuare questo integralismo antiromanzesco e metaletterario sterniano⁴, acclimatando al nostro contesto pre- e post-

³ Su Dossi, cfr. ad esempio Tancini 1980.

⁴ Diverso è il discorso per quanto riguarda il giornalismo umoristico, che sviluppò, nel clima liberale che accompagnò il Risorgimento e l'Unità d'Italia, un gusto peculiare da un lato per la satira e la caricatura politica e sociale, e dall'altro per il bozzetto di costume, la divagazione leggera, entro cui si realizzò un parziale recupero della dimensione strettamente comica dello sternismo, specie in esperienze come quelle de *L'uomo di pietra*, del *Pungolo*, del *Fischietto*, e, in fase postunitaria, del *Fanfulla*. Secondo Daniela Marcheschi, trasferito nella pubblicistica e arricchito – soprattutto in Toscana – dall'influenza di autori come Pananti, Guadagnoli, Casti, Giusti, l'umorismo narrativo di marca sterniana subì una trasformazione che lo pose in continuità con la nostra tradizione comico-burlesca, favorito in ciò dalle esigenze di brevità e divulgabilità del pezzo giornalistico (Marcheschi 1995: XX sgg.). Fra i protagonisti di questo processo, va ricordato innanzitutto Collodi, col suo *Romanzo in vapore* (1856) e le sue raccolte (*I misteri di Firenze*, 1857; *Occhi e nasi*, 1881), nonché il garibaldino Pietro Coccoluto Ferrigni (1836-1895, che si firmava non a caso con lo pseudonimo "Yorick"). A cavallo tra Otto e Novecento si hanno poi figure come Luigi Arnaldo Vassallo (1852-1906, detto "Gandolin"), promotore attraverso i personaggi della *Famiglia De-Tappeti* (1903) del fenomeno umoristico del 'pupazzettismo', e Luigi Lucatelli (1877-1915), inventore del bizzarro "cittadino che protesta" Oronzo E. Marginati.

risorgimentale soprattutto quella che Roberta Colombi ha definito «funzione Sterne» (Colombi 2011), ovvero il paradigma sentimentale: quel modello narrativo antirealistico incentrato sull'estrosità e peculiarità della voce narrante che, riducendo i vincoli di rappresentazione naturalistica del mondo esterno e annullando l'obbligo della descrizione progressiva delle sorti dei personaggi, imitava con artefatta naturalezza i percorsi sghembi e interrotti di una soggettività ondivaga, umorale e capricciosa.

L'attenuazione e parziale anestetizzazione da noi della potenza parodico-metatestuale del *Tristram Shandy*, oltre che della sua forte dimensione erotico-allusiva, è legata a diversi e noti fattori così riassumibili in estrema sintesi: 1) l'importanza della traduzione foscoliana del *Viaggio sentimentale*, anziché del *Tristram*, del quale circolavano soprattutto le infedeli traduzioni francesi⁵; 2) l'impegno di militanza letteraria di molti dei nostri intellettuali, in buona parte più o meno direttamente coinvolti nelle tensioni e contraddizioni che accompagnarono il Risorgimento e la costituzione dello Stato unitario⁶; 3) in ultimo, il ritardo generale che scontava da noi il romanzo *tout court*, per cui, come ricordava ancora Mazzacurati, se Sterne poteva decostruire una forma-romanzo consolidata, Foscolo e molti dopo di lui si trovarono nella situazione di doverla quasi inventare (Mazzacurati 1990).

Inoltre, sul piano del dibattito teorico ottocentesco sull'umorismo, ricostruito ancora da Roberta Colombi (2011: 23-39), si fissò la dicotomia di "umorismo comico", più esteriore e dilettevole, e

⁵ Sulla vera e propria 'riscrittura' di Sterne operata dai traduttori francesi cfr. Bertoni 1990.

⁶ Interessante a questo proposito, ad esempio, l'analisi delle traduzioni dal *Tristram Shandy* del mazziniano Carlo Bini per *L'indicatore livornese* che si legge in Maffei 1990; Giovanni Maffei, infatti, nota dei problemi da parte di Bini nel rendere le allusioni alla sfera erotica e soprattutto nel ricostruire la linea "serpentina" e l'attitudine alla subordinazione ipertrofica della sintassi sterniana, caratteristiche fondamentali per l'innescare della dinamica comica di creazione e disattesa di aspettative.

“umorismo filosofico”, più denso e critico. Dicotomia che, seppur in una evoluzione pienamente moderna e anti-idealistica, si riprodusse in Pirandello attraverso la distinzione tra “avvertimento” e “sentimento” del contrario, e che giocò un qualche ruolo nella scarsa considerazione del comico e del dilettevole nel dominio della prosa.

Non è un caso che ancora nei romanzi umoristici di Pirandello, e specie in *Uno, nessuno e centomila* (raccolto in volume nel 1926), benché sia stata attentamente ricostruita (ancora in Mazzacurati 1987) la linea dei debiti dello scrittore siciliano verso il *Tristram Shandy*, resti sostanzialmente ignorato l’armamentario comico-parodico metatestuale di cui abbiamo detto. Lo spirito dei due autori, le intenzioni dei loro umorismi e la natura dei meccanismi narrativi e rappresentativi che rispettivamente mettono in campo, appaiono infatti situati su piani paralleli e non comunicanti⁷. Se Pirandello, smascherando la menzogna della vita, mette in scena lo scacco tragico dell’individuo estraniato dall’esistenza e afflitto da una non consolatoria e precaria consapevolezza, Sterne aggredisce in prima battuta la menzogna letteraria e raschia via con la bonarietà beffarda del suo riso le stigmate di realtà che la scrittura del suo tempo fingeva con presunzione di trattenere e restituire fedelmente al lettore.

In rapporto al nostro discorso, questa sintetica e necessariamente imprecisa rassegna sulla ricezione del *Tristram* tra Otto e Novecento è funzionale a comprendere la portata della ripresa, nella narrativa umoristica del Ventennio, della componente puramente comica, parodica, antiretorica e antiromanzesca, dell’umorismo sterniano, del suo – sia concessa l’espressione – sperimentalismo ‘gigione’ e canzonatorio, della sua sempre dichiarata volontà di risultare piacevole e dilettevole. Ripresa che non si spiega esclusivamente come semplice rilettura del capolavoro settecentesco, ma che trova fondamento in relazione a tre ordini di motivi, che sono a loro volta alla base dell’exploit del romanzo umoristico:

⁷ Incentrato a evidenziare le chiare differenze fra i due umorismi è Alessio 2012.

1) *ragioni storico-contestuali*: la dittatura fascista favorì in modo più o meno diretto la costituzione e lo sviluppo in ogni ambito di forme di intrattenimento. In questo senso, la letteratura e il giornalismo umoristici ebbero campo aperto al gioco comico-parodico e finirono con l'occupare una posizione ambigua e contraddittoria: pur sviluppando una resistenza antiretorica al linguaggio omologato del fascismo, che andò a sostanziare gli immaginari soprattutto cinematografici del dopoguerra (Zavattini, Fellini, Age & Scarpelli, Ettore Scola, Marcello Marchesi, ecc.), essi risultarono sostanzialmente organici alla propaganda di regime, almeno fino alla fine degli anni trenta;

2) *ragioni di carattere produttivo*: l'industrializzazione dell'editoria e la massificazione del consumo letterario avevano sancito l'affermazione, soprattutto attraverso la letteratura d'appendice, di scritture narrative divenute in breve tempo seriali, e dunque usurate, perfetti obiettivi di parodia. Inoltre, la modernizzazione del comparto editoriale impose una più chiara e sommaria identificazione dei generi e delle forme letterarie, che rese la denominazione di "romanzo umoristico", sebbene preesistente, una comunissima etichetta utile a indicare lo spazio di mercato di un certo tipo di opere narrative;

3) *ragioni di ordine storico-letterario*: il Novecento, al di là dell'umorismo pirandelliano, aveva già offerto, attraverso alcuni autori (Aldo Palazzeschi e Massimo Bontempelli su tutti)⁸, le avanguardie ed esperienze extraletterarie (il varietà e il cinema), una gran quantità di forme e suggestioni comiche, orientate ai più diversi fini, le quali, unite alla riscoperta di Sterne e dell'umorismo europeo moderno e contemporaneo (si veda il proliferare di traduzioni e profili critico-biografici su autori come François Rabelais, Joseph De Maistre, Charles

⁸ Appare superfluo ricordare quanto la critica abbia insistito per opere come *Il codice di Perelà* (1911) palazzeschi e il dittico bontempelliano *La vita intensa-La vita operosa* (1920-1921) sull'elemento antiromanzesco che esse mettono in campo, sulla capacità di porre in questione con leggerezza e brio canzonatorio, sebbene in modo non sempre diretto e volontario, i modelli narrativi tardo-ottocenteschi e primonovecenteschi.

Dickens, Jerome K. Jerome, P.G. Wodehouse), hanno reso possibile durante il Ventennio lo sviluppo di paradigmi comico-umoristici molto più propensi rispetto al passato a mettere in mostra lo stesso scheletro della scrittura, la sua dimensione di artificio, il suo statuto di menzogna.

Infine, all'altezza cronologica degli anni venti e trenta si registrava la persistenza, spesso banalizzata nella letteratura d'appendice, di moduli narrativi consolidati e riconoscibili, seppur superati, che gli autori umoristici potevano sbizzarrirsi a decostruire: su tutti quello estetizzante dannunziano, ma anche il piccoloborghese di derivazione fogazzariana e finanche lo stesso sperimentalismo avanguardista⁹.

In questo contesto, le ardite sovrapposizioni temporali operate da Tristram, le sue paradossali spiegazioni di scelte narrative che finiscono per risultare comicamente assai più ingarbugliate e stranianti di quelle che si vuole evitare, la sua pedanteria inconcludente, la commistione di generi letterari che fanno del suo romanzo una duttile e apertissima forma di accumulo di scritture, risultarono preziosa merce e fonte di ispirazione per gli umoristi del Ventennio.

Due sono infatti le lezioni che essi paiono recuperare dal capolavoro di Sterne (e in generale, dalla scuola inglese dell'umorismo), nonché dal rinnovato gusto novecentesco per il riso: da un lato l'elasticità della forma-romanzo, la possibilità di farne un collettore di generi diversi e di tipologie testuali fra le più disparate, giocando intelligentemente e provocatoriamente con le convenzioni letterarie e le abitudini ricettive dei lettori; dall'altro, la libertà inventiva della scrittura, che implica la capacità di moltiplicare all'infinito le immagini della realtà riproducendo mondi straniati e incongruenti, entro cui vigono regole e abitudini 'altre', obbedienti a

⁹ Non a caso, nel 1935, l'ormai ex futurista Luciano Folgore (al secolo, Omero Vecchi) pubblicò una singolare silloge di racconti parodistici, intitolata *Novellieri allo specchio. Parodie di D'Annunzio, Moretti, Pirandello, Vivanti, Deledda, Marinetti, Milanese, Panzini, Brocchi, Zuccoli, F. M. Martini, Gotta, Beltramelli, Ada Negri, Rosso di San Secondo, Bontempelli, Sarfatti, Da Verona*.

una forma di coerenza paradossale, contraddittoria rispetto ai parametri dell'esperienza, e tuttavia concreta e misurabile all'interno del testo, il quale è al contempo unico depositario ed esclusivo oggetto della sua peculiare azione¹⁰.

È attraverso questi elementi di fondo che si realizza negli anni venti e trenta lo sdoganamento del comico sulla pagina, intriso di una decisa intenzione parodica, in un contesto che era quello del "regno della noia"¹¹, caratterizzato dal costante bisogno di intrattenimento di un pubblico massimamente disposto – anche indotto dalla propaganda – alla ricerca di svaghi che lo distogliessero dall'esercizio attivo e puntuale di una qualche coscienza critica rivolta al presente.

Ed è ancora sulla base di queste premesse che si dipana quella ridda di personaggi inconsistenti, situazioni paradossali, ambientazioni a cavallo tra l'onirico e l'assurdo, strutture narrative frammentarie e pretestuose, nonché quella tendenza – comunque non assoluta – a sostituire il personaggio-scompositore della realtà dei romanzi pirandelliani con la figura dell'autore-orditore del testo (anche quando protagonista delle vicende narrate), che caratterizzano gran parte delle migliori prove della narrativa umoristica del Ventennio¹².

¹⁰ La coerenza a cui qui facciamo riferimento non è troppo dissimile – e forse ne è lontana cugina – da quella evocata da Giorgio Manganelli a proposito della letteratura fantastica, «devota a immagini ambigue e perentorie», caratteristica specifica di un «universo impossibile», e dunque scevra dalla falsa coscienza di ogni pretesa mimetica della letteratura, che è per Manganelli menzogna (Manganelli 2004: 56-57).

¹¹ L'espressione è di Giuseppe Bottai, che così titolava un suo articolo sul numero di *Critica fascista* del 15 agosto 1928, riferito al panorama grigio della stampa dell'epoca.

¹² Un'ulteriore indiretta conferma dello scarto che si compie tra gli umorismi del Ventennio e l'umorismo pirandelliano è registrata occasionalmente nello studio sul comico di Lucie Olbrechts-Tyteca (1977: 213-215), in cui si pone a confronto 'en passant' una trovata di Carlo Manzoni (1909-1975, scrittore umoristico e redattore del *Bertoldo*) con il personaggio di Ersilia, dalla commedia di Pirandello *Vestire gli ignudi* (1922), e si conclude

Vediamo qualche esempio da due autori, Achille Campanile (1899-1977) e Giovannino Guareschi (1908-1968).

Il debito di Campanile verso Sterne è ben rintracciabile in lungo e in largo nella sua opera, a partire proprio dal suo primo romanzo, *Ma che cos'è quest'amore?* (1927, ma apparso a puntate sul *Sereno* tra il 1924 e il 1925), nel quale si realizzano 'isocronie' di chiara marca shandiana, ovvero sovrapposizioni tra il tempo del racconto e il tempo della lettura (i minuti e le ore che materialmente si presume richieda al lettore un certo numero di pagine): l'autore/voce narrante interrompe la diegesi dichiarando in modo del tutto pretestuoso che c'è una stasi nell'azione e si sente autorizzato a inserire delle divagazioni per colmare quel vuoto narrativo, di cui continuamente svela e richiama l'artificiosità¹³.

Ma ancora, nel libro campaniliano successivo, *Se la luna mi porta fortuna* (1928), viene riprodotta proprio al primo capitolo una bizzarra teoria sull'importanza dei nomi di battesimo nel determinare il destino della persona a cui sono assegnati, che richiama fortemente l'analoga

che mentre in quest'ultimo caso si è in pieno territorio del "dramma", con Manzoni siamo nel campo del "comico" puro.

¹³ In particolare, è stata effettuata un'analisi sull'umorismo 'aggregativo' di Campanile, sulla capacità di costruire o potenziare trovate comiche attraverso il loro sapiente assemblaggio e montaggio all'interno della 'fabula'. Sotto questo punto di vista, l'analogia più evidente con Sterne in *Ma che cos'è quest'amore?* concerne il momento in cui l'autore romano, affermando che i suoi personaggi stanno riposando, interrompe la numerazione progressiva dei capitoli e inserisce in modo del tutto arbitrario due esilaranti novelle nel tessuto del romanzo, autorizzando il lettore a saltarle a piè pari. Similmente a quanto avviene nel *Tristram Shandy*, ad esempio al volume II, cap. 4, quando Sterne riporta una lunga discussione tra Walter Shandy e zio Toby al solo fine di 'riempire' il tempo che il servo Obadiah avrebbe presumibilmente impiegato per andare a chiamare l'ostetrico Slop, per poi affermare qualche capitolo dopo, che quel tempo semplicemente non era mai trascorso, dato che i due si erano scontrati appena fuori la porta di Shandy Hall (Battisti 2014).

teoria di Walter Shandy, espressa compiutamente nel I volume, capitolo 19, del *Tristram Shandy*.

Tuttavia, qui vogliamo portare un altro esempio, quello di *In campagna è un'altra cosa (c'è più gusto)*, romanzo del 1931. Nel 1984 Guido Almansi, introducendone una riedizione per Rizzoli, affermava che «a livello di struttura, quelli di Campanile non sono né romanzi né antiromanzi: sono pretesti, sotto forma di romanzo, perché l'artista possa manifestare la sua grazia», e qualche riga dopo aggiungeva perentoriamente: «i romanzi di Campanile non hanno struttura; non si basano sulla frattura come struttura; non seguono una estetica del discontinuo [...]. Avremmo semmai il romanzo come raccoglierte; ovvero la struttura come frantumazione» (Almansi 1984: II).

Nel negare per la narrativa campaniliana una possibile impostazione antiromanzesca Almansi sottovalutava parzialmente da un lato il dato 'qualitativo' delle trovate dell'umorista romano, ovvero il fatto che esse maturino sostanza comica ed efficacia ilare spesso in rapporto alla posizione in cui vengono 'aggregate' alla trama e al modo in cui entrano in rapporto con la cornice diegetica; dall'altro non considerava adeguatamente che l'oggetto della parodia di Campanile non era il romanzo *tout court* o il romanzo novecentesco moderno, ma essenzialmente la letteratura di genere.

In questo senso, *In campagna è un'altra cosa* pone di base alcuni ingredienti tipici della narrativa di consumo (una inattesa e rocambolesca storia d'amore, densa di ostacoli e colpi di scena, sullo sfondo di una villeggiatura in campagna) per poi negarne parodicamente gli statuti, a partire proprio dalla costruzione della trama, che segue la norma compositiva shandiana della divagazione sistematica.

Al di là delle più manifeste e generiche somiglianze con *Tristram Shandy*, riscontrabili nella focalizzazione interna con narrazione in prima persona e nel dichiarato intento autobiografico, l'elemento più riconducibile all'influenza di Sterne è proprio l'impostazione marcatamente antiromanzesca del libro. Per circa la metà del volume, infatti, è impossibile tratteggiare, se non vagamente, la sagoma di una 'fabula', pur accennata.

La divagazione occasionale, episodica, e la riflessione stramba e autonoma vengono erette a sistema del testo, sospendendo, per un tempo che potrebbe essere infinito, le convenzioni della forma-romanzo, che si trasforma così in un duttile contenitore, aperto a ogni contenuto. Senza la pretesa di delineare nuove strade di sperimentalismo narrativo, oltre quelle già battute dalle avanguardie, o di fondare un'originale estetica del frammento – come già aveva notato Guido Almansi – in *In campagna è un'altra cosa* Campanile sospende ogni tensione diegetica e accumula dei brani autonomi, digressivi, i quali tra l'altro affrontano spesso il mestiere della scrittura, palesando con irriverenza la possibilità ultima della letteratura, e della parola in generale, di non rappresentare nulla¹⁴.

Il terzo capitolo del libro, ad esempio, è tutto dedicato dalla voce narrante, Serenello, a spiegare a Orazio, il servitore dello zio di campagna che ospita il giovane, come si diventa scrittori. La spiegazione, però, pur annunciandosi come schematica e accompagnata da un glossario di parole utili in ambito letterario, appare dispersiva, confusa, aperta ad altre pretestuose digressioni. Leggiamone dei brani:

Dunque, non ho posto che per un taccuino. Quand'è pieno e debbo attaccarne un altro, bisogna che me ne disfi.

Come faresti tu? Non so né voglio sapere. Io ricorro a un sistema semplicissimo: sviluppo gli appunti nell'ordine in cui sono

¹⁴ Non ultima in questo senso la bellissima *Lettera di Ramesse*, presente al capitolo XIV del volume (intitolato *Lettere d'amore*), momento in cui Campanile affronta umoristicamente (e probabilmente involontariamente) il problema della difettosa corrispondenza fra significante e significato in un determinato contesto. Altro capolavoro umoristico, in questo senso, si legge al capitolo X di *Ma che cos'è quest'amore?*, quando l'autore, per non far arrossire il lettore nel descrivere una scena d'amore, sostituisce le parole più pruriginose con altre, creando nel testo un profluvio di paradossali doppi sensi più potentemente allusivi delle immagini che si volevano aggirare.

scritti e, arrivato all'ultima pagina, mando all'editore il manoscritto d'un romanzo. (Campanile 2001: 931)

È dunque lo stesso Campanile, tramite il suo alter ego Serenello, ad autorizzare lo schema interpretativo del romanzo come 'raccoglicarte' di Almansi; tuttavia, l'autore qui è impegnato anche in un'altra operazione: egli sfrutta il comico per smascherare la figura dello scrittore, per deriderne l'aura creativa, per ricondurre un'attività all'epoca ritenuta da molti ai confini col misticismo (anche in relazione al successo dei 'vati' di qualche anno prima) al suo puro e materiale statuto di mestiere. E, con piglio serrato di demistificatore, insiste così:

Ricordo [...] una volta che ero senza argomenti. Avevo da poco fatto il bagno, e mi scervellavo in cerca d'un tema, con cui riempire un trecento pagine, come si vedrebbe dalla figura 1, se ci fosse. Ma purtroppo non lo trovavo. O, meglio, avevo trovato qualcosa, ma eccessivamente breve. Si trattava, per intenderci, d'un episodio della mia vita. Eccolo: un giorno, trovandomi con una signora, le avevo detto: "Dimmi che m'ami". E lei mi aveva risposto: "T'amo".

Come vedi, pur essendo un fatto d'una certa importanza, non era sufficientemente lungo. Come fare? Pensa e ripensa, mi venne un'idea: mi fingerò balbuziente.

Non era molto corretto per la verità storica, ma in compenso era comodo. [...]

Ma anche così, veniva troppo breve. Come riempire trecento pagine? Ed ecco mi viene un'idea anche più geniale della prima [...].

"Dirò" esclamai "che la mia amata era un po' dura d'orecchio".

Non era gentile verso la signora, che, tra parentesi, era davvero un po' dura d'orecchio; ma per l'arte si fa questo ed altro. [...]

Con questo espediente riempi circa cento pagine. Altre cinquanta pagine le riempi fingendo che la signora, per farsi pregare, non aveva voluto dir subito "t'amo" e io ero stato costretto a supplicarla più volte, ripetendo la domanda.

Ma ci voleva dell'altro per riempire le centocinquanta pagine che restavano. Fu a questo punto che mi venne l'idea luminosissima [...]; in fondo al racconto feci questa piccola aggiunta: "Ripetimelo mille volte".

E con i mille "t'amo" della signora, potei riempire oltre centocinquanta pagine.

Dimenticavo di dire che la patetica scena era destinata al teatro e che, alla rappresentazione, fui più volte chiamato alla ribalta dal pubblico che gridava: "Autore, autore!", agitando grossi bastoni. (Campanile 2001: 939-941)

È evidente che lo stile e la verve comica di Campanile si situino per immediatezza e raffinatezza a un livello molto lontano (non solo cronologicamente) da quelli di Sterne, e tuttavia si avverte nello spirito di fondo di queste trovate il riecheggiare, ad esempio, dei tanti passaggi del *Tristram* in cui la voce narrante, richiamando il lettore, si fregiava di "saltar di palo in frasca" in modo non meno arbitrario e paradossale dei tanti scrittori britannici coevi, o quelli in cui spiegava la natura e la tecnica delle sue digressioni, o ancora l'autocoscienza parodica con cui egli definiva la pagina marmorizzata introdotta nel romanzo il "motley emblem" della sua scrittura.

A proposito, invece, della continua apostrofe ai critici (veri e presunti) per ironizzare sulle loro considerazioni – 'leitmotiv' del capolavoro sterniano –, vediamo come Campanile in modo molto meno fine e assai più lapidario li mette in fila:

S'intende, che, nello scrivere, non lascio andare la penna dove vorrebbe. Leggi ferree regolano il mio lavoro.

Perché io non sono di quelli che non tengono conto delle osservazioni dei critici. Al contrario, ogni volta che prendo la penna, cerco di contentare le seguenti categorie di critici:

quelli che, se nei miei scritti abbondano le pagine allegre, dicono: "Le solite trovare farsaiole!";

quelli che, se abbondano gli spunti malinconici, sentenziano: "Ah, è esausto!";

quelli che mi rimproverano d'esser letterario;

quelli che m'accusano d'essere un poco negligente;
quelli che per natura sono refrattari al comico;
quelli che per istinto son contrari al genere serio;
quelli che mi vorrebbero simile a Dante;
quelli che mi desiderano piuttosto somigliante ad Aristofane;
quelli che, se metto battute da ridere, storcono il naso dicendo:
"Dickens non ricorreva a questi mezzi!";
quelli che, se non metto battute da ridere, aggrottano le ciglia
osservando: "Mark Twain non era così svenevole";
quelli che, se passo dal riso al pianto, dicono: "Sterne non era
così ineguale";
quelli che si dolgono ch'io sia troppo amaro;
quelli a cui dispiace ch'io sia troppo dolce;
quelli che, per partito preso, la pensano in ogni caso al
contrario di come la pensano i critici appartenenti alle categorie
sopra elencate. (Campanile 2001: 942)

C'è qui, insomma, una volontà esplicita di irriverenza, l'intenzione dichiarata di porre in ridicolo il ruolo dello scrittore nelle due varianti di autore e critico, nonché il sistema di relazioni che intercorre tra le due figure. La pretestuosità della critica fa il paio con l'immagine di un testo strutturato, nell'officina autoriale, in sequenze di espedienti paradossalmente calibrati, non secondo il sentimento o l'ispirazione – categorie che risultano svilite dalla laconicità umoristica campaniliana –, ma tenendo conto di direttive contraddittorie e osservazioni capziose, che, così messe in fila, esplicitano una vacuità disarmante dell'universo letterario.

In modo assai più diretto e lapidario rispetto a Sterne, benché in altre opere Campanile non disdegni affatto la serpeggiante pedanteria di Tristram, viene qui smascherato l'aspetto 'romantico' della scrittura, e portata alla luce la sua natura di mestiere, di artificio, di menzogna. La messa in ridicolo del lavoro letterario, dei suoi elementi costitutivi – le parole e gli intrecci da un lato, l'ispirazione e l'anelito creativo dall'altro – attiva uno straniamento comico nei confronti della letteratura, specie quella di consumo, inficiandone alle basi la verità di cui spesso si dichiara portatrice.

Certamente non è Sterne la fonte unica e primaria da cui gli umoristi del Ventennio riprendono questi motivi comici, ma a lui guardano come al capofila di questo tipo di 'humour' nel romanzo, e ne riutilizzano la lezione basilare sforzandosi di riproporla aggiornata e al passo coi tempi, nonché conforme a un moderno mercato editoriale e a un nuovo pubblico (quello piccolo borghese degli impiegati pubblici, delle segretarie, ecc.).

Quando Giovannino Guareschi diede alle stampe (dopo l'immane pubblicazione in appendice) il suo *Il destino si chiama Clotilde*, un decennio dopo, nel 1941, la valanga di romanzi umoristici che aveva invaso le librerie negli anni trenta aveva saggiato in buona parte il repertorio di umorismo metatestuale e sfruttato la più parte degli effetti comici dell'impostazione antiromanzesca che da Sterne in avanti erano stati messi in circolo nella narrativa europea.

Ciononostante, dovette risultare irrinunciabile anche a Guareschi – in un momento storico in cui il comico preferiva tenersi alla larga dalle contraddizioni della realtà per non attirarsi le antipatie e le censure del regime – fare sfoggio di un umorismo fondamentalmente dedito a disinnescare i meccanismi di referenzialità della prosa romanzesca; attitudine che lo stesso scrittore romagnolo non manifestò più così massicciamente superato il discrimine cronologico del Ventennio, ad esempio nel ciclo del "Mondo piccolo".

Il destino si chiama Clotilde avverte il lettore della sua preponderante componente parodica e metatestuale sin dal sottotitolo, che recita: «romanzo d'amore e d'avventura con una importante digressione la quale pure essendo d'indole personale s'innesta mirabilmente nella vicenda e la corrobora rendendola viepiù varia e interessante» (corsivo mio). Il romanzo elenca le astuzie e le meschinità di Clotilde Troll, bellissima e ricchissima donna dell'immaginaria Nevaslippe, nel suo tentativo di far innamorare l'unico uomo che la disprezza, Filimario Dublè, discendente di una famiglia nobile in procinto di ereditare una fortuna. A questo scopo, ella rapisce Filimario con altri due suoi insoliti pretendenti e li fa salpare in mare aperto sul suo panfilo: tra naufragi, assalti di pirati, e ogni altro genere inessenziale e paradossale di avventure, il testo si apre a

un'inesauribile ridda di situazioni, ulteriormente ampliata da digressioni sulle bizzarre biografie dei vari personaggi che si incontrano.

La surreale leggerezza delle figure descritte e delle situazioni in cui incappano, immagini puramente testuali di un mondo totalmente di fantasia, al punto da non poter riferire a nessuna realtà concreta né caricarsi di alcun significato allegorico, trasferiscono su un piano rovesciato le formule, le tematiche e le trame dei generi rosa e d'avventura, ridicolizzandole. Il meccanismo parodico è semplice: l'impiego di materiali che più che degradati si potrebbero definire inconsistenti all'interno di strutture narrative consolidate, tradizionali, serializzate, estremamente familiari ai lettori.

Guareschi, pur preservando le apparenze di tali strutture e sfruttandole addirittura per ricondurre la vicenda narrata organicamente a un esito finale univoco e coerente (seppur paradossale), ne stravolge la natura immettendovi elementi che, aggiornati e tradotti in una prosa asciutta, nonché caricaturalmente estremizzati nella loro specificità di finzione letteraria fino a un grado che si può definire 'di maniera', risultano i corrispettivi novecenteschi di quei materiali che Sterne impiega nel *Tristram Shandy* per vanificare l'essenza del racconto autobiografico che finge di voler intessere: il "cavalluccio di legno" dello zio Toby, i racconti d'armi e d'amore del caporale Trim, i sermoni di Yorick, l'invadente abitudine di Walter Shandy di accompagnare ogni tipo di discussione con una delle sue bizzarre teorie, le tante inessenziali digressioni di Tristram che vorrebbero aggiungere particolari imprescindibili per delineare i vari personaggi, particolari che non fanno altro che incrementarne l'eccentricità, ecc..

Proprio il problema di definire i contorni della vicenda e dei suoi protagonisti sfruttando il meccanismo delle digressioni viene introdotto da Guareschi a inizio del suo romanzo come fondamentale nell'attività dello scrittore:

Ci si perdoni questa digressione: ma si debbono in qualche modo mettere a fuoco i protagonisti della nostra storia. Una vicenda

nella quale si muovano personaggi distinti semplicemente da un aggettivo (un uomo grasso... una bella ragazza... un giovane simpatico...), se poi lo scrittore, con grande maestria non riesca a definire i loro caratteri attraverso le singole azioni della stessa vicenda, diventa un triste ballo di fantasmi. E dato che qui non si può certo parlare di grande maestria, bisogna procedere con estrema cautela. (Guareschi 1997: 20)

Ma l'intento qui dichiarato, di aggiungere della sostanza a personaggi la cui essenza pare racchiusa in un semplice aggettivo qualificativo, viene comicamente smentito dal testo, dal momento che l'accumulo di digressioni biografiche non rende i caratteri più densi e veri, bensì li priva ulteriormente di concretezza, di pathos, trasformandoli in pure maschere letterarie, non pirandellianamente nude, ma banalmente vuote.

Non solo. Guareschi, in una attitudine alla parodia metatestuale spinta a un grado che non troverà più spazio nella sua produzione, inserisce una lunga digressione sui briganti fintamente autobiografica, annunciata con tanto di caratteri maiuscoli e introdotta arbitrariamente tra i capitoli quarto e quinto, con queste parole, che vorrebbero spiegare al lettore la pertinenza di questa abnorme parentesi diegetica:

[...] per un caso veramente singolare, nello stesso identico periodo – forse addirittura negli stessi identici giorni – in cui il signor Dublè navigava per gli oceani sul *Delfino*, io navigavo per la sterminata pampa argentina e il rievocare questo lontano ricordo può essere quanto mai opportuno perché l'autore ebbe effettivamente a incontrarsi col signor Dublè a Nuova York e visse insieme al signor Dublè una emozionante avventura. È quindi interessante la digressione a proposito dei briganti, digressione che ha il solo scopo di permettere al lettore di apprezzare nel giusto valore il gesto e la calma del signor Dublè, fornendo al lettore un utile termine di confronto: la narrazione sincera di come si comporti, invece, un comune uomo quando si trovi nel raggio d'azione di un malfattore. (Guareschi 1997: 40)

Il problema è che la digressione si espande per uno spazio ben più ampio di quello che si poteva supporre, fino quasi a costituire un romanzo a sé, formato dal racconto di vicende occorse all'autore da ragazzo in sud America, in compagnia di uno strano zio, col quale intraprende una vera e propria carriera di brigante.

Per lunga parte del testo la parentesi autobiografica resta tale, totalmente inessenziale, anche se spassosissima, e ingiustificata rispetto alle vicende descritte nel romanzo. Finché, tra la fine del capitolo undicesimo e l'inizio del dodicesimo, quel furto di treno diventa la chiave di volta dell'intero intreccio, impastoiato in quel momento nei tranelli che Filimario e Clotilde si giocano reciprocamente, e lo avvia verso lo scioglimento finale.

In questo inatteso e paradossale ricongiungimento ultimo dei vari fili narrativi che affollano e disperdono la diegesi sta forse la differenza principale e più evidente tra l'umorismo metatestuale del *Tristram Shandy* e quelli del Ventennio, e forse il limite maggiore di questi ultimi: se in Sterne la decostruzione della forma-romanzo non poteva non implicare un'impossibilità di fondo di riunire i pezzi del racconto e riproporli in un quadro intellegibile per il lettore, dal momento che l'unico vincolo di coerenza interna nell'opera era proprio la sua frammentarietà, molti umoristi del Ventennio non rinunciano a chiudere il cerchio della narrazione con un'agnizione finale iperbolica e surreale che sfrutta in modo caricaturale gli stessi meccanismi e convenzioni della letteratura di genere presi di mira.

In questo senso, *Il destino si chiama Clotilde* è emblema di una 'maniera' umoristica del Ventennio che, nella coazione a ripetere dell'irrisione parossistica della letteratura di consumo, giunse agli inizi degli anni quaranta ad azzardare le soluzioni tecnicamente più audaci, decretando con ciò l'avvenuta erosione degli schemi comici messi a punto, ormai assimilabili ai paradigmi narrativi che si cercava di demolire. Raggiunti i suoi apici già nel decennio precedente e istituzionalizzato l'elemento 'di rottura' che esso proponeva, questo tipo di umorismo finì in buona parte con l'auto-anestetizzare gli anticorpi, retorici e tematici, che aveva messo in circolo.

Bibliografia

- Alessio, Antonio, "Laurence Sterne, Pirandello e l'umorismo", *Pirandelliana*, 6 (2012): 13-30.
- Almansi, Guido, "Introduzione", Achille Campanile, *In campagna è un'altra cosa (c'è più gusto)*, Milano, Rizzoli, 1984.
- Amalfitano, Paolo, "Umorismo e parodia nel Tristram Shandy di Laurence Sterne", *Letteratura e seduzione & "Discourse Analysis"*, Eds. Kemeny, T., Guerra, L., Baldry, A., Fasano, Schena, 1984: 216-217.
- Amalfitano, Paolo - Fiorentino, Francesco - Merlino, Giuseppe (eds.), *Il romanzo sentimentale (1740-1814)*, Pordenone, Studio Tesi, 1990.
- Battisti, Leonardo, "La parola svuotata. Forme ed effetti dello straniamento linguistico nell'umorismo di Achille Campanile", *Avanguardia*, XVI.49 (2012): 113-144.
- , "L'umorismo per aggregazione nei romanzi di Achille Campanile. Il caso di *Ma che cos'è quest'amore?*", *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Eds. Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri, Franco Tomasi, Adi editore, 2014,
http://italianisti.it/upload/userfiles/files/2013_BATTISTI.pdf, online (ultimo accesso 30/11/2016).
- Bertoni, Clotilde, "Il filtro francese: Frénais e C.nie nella diffusione europea di Sterne", *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Eds. Giancarlo Mazzacurati et al., Nistri-Lischi, Pisa, 1990: 19-59.
- Buzzichini, Mario – Ferrieri, Enzo, *Ridi poco: umoristi italiani contemporanei*, Milano, Hoepli, 1943.
- Campanile, Achille, *In campagna è un'altra cosa (c'è più gusto)* (1931), Id., *Opere. Romanzi e racconti 1924-1933*, Milano, Bompiani, 2001.
- Colombi, Roberta, *Ottocento stravagante. Uморismo, satira e parodia tra Risorgimento e Italia unita*, Roma, Aracne, 2011.

- De Donato, Gigliola – Gazzola Stacchini, Vanna (eds.), *I best seller del Ventennio. Il regime e il libro di massa*, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Milano, Bompiani, 2006.
- Giocondi, Michele, *Lettori in camicia nera. Narrativa di successo nell'Italia fascista*, Messina, D'Anna, 1978.
- Guareschi, Giovannino, *Il destino si chiama Clotilde* (1941), Milano, Rizzoli, 1997.
- Innocenti, Loretta, "La narrativa come spazialità del tempo. A proposito di *Tristram Shandy*", *Lingua e Stile*, XIII. 1 (1978): 41-57.
- Maffei, Giovanni, "Appendice II. Carlo Bini traduttore di Sterne", *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Eds. Giancarlo Mazzacurati et al., Nistri-Lischi, Pisa, 1990: 343-389.
- Manganelli, Giorgio, *La letteratura come menzogna* (1985), Milano, Adelphi, 2004.
- Marcheschi, Daniela, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, in Collodi, Carlo, *Opere*, Milano, Mondadori, 1995: XI-LXII.
- Mazzacurati, Giancarlo, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- _____, "Premessa", *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Eds. Giancarlo Mazzacurati et al., Nistri-Lischi, Pisa, 1990.
- _____, *Il fantasma di Yorick. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*, ed. Matteo Palumbo, Napoli, Liguori, 2006.
- Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Il comico del discorso*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- Pavel, Thomas, "Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica", *Il romanzo. II. Le forme*, Ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002: 35-63.
- Pomilio, Tommaso, "L'immagine negata: per una tipologia 'sentimentale' dello sguardo", *Italia e Italie. Immagini tra rivoluzione e restaurazione*, Ed. Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni, 1999: 237-275.
- Privitera, Carmelo, *La poesia giocosa e l'umorismo dal secolo XVII ai giorni nostri* (1937), Milano, Vallardi, 1953.

- Provenzal, Dino, *Dizionario umoristico: massime, sentenze, definizioni, battute: ironiche, argute, bizzarre, paradossali, di quattrocento scrittori d'ogni paese*, Milano, Hoepli, 1935.
- Rabizzani, Giovanni, *Lorenzo Sterne*, Genova, Formiggini, 1914.
- _____, *Sterne in Italia. Riflessi nostrani dell'umorismo sentimentale*, Roma, Formiggini, 1920.
- Sklovskij, Viktor, *Il romanzo parodistico. Tristram Shandy di Sterne*, Id., *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976: 209-243.
- Tancini, Francesca, "La parodia del romanzo ottocentesco nella *Vita di Alberto Pisani* di Carlo Dossi", *Giornale storico della letteratura italiana*, CLVII, 499.1 (1980): 431-444.
- Tellini, Gino, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
- Zagone, Piera, "L'alba dell'umorismo': spigolature dal *Conciliatore*", *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Eds. Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri, Franco Tomasi, Adi editore, 2014,
http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581#colombi, online (ultimo accesso 30/11/2016).

L'autore

Leonardo Battisti

Classe 1985, dottorando in *Italianistica* (XXVIII ciclo) presso l'Università La Sapienza di Roma, tutor prof. Giulio Ferroni, con un progetto di ricerca intitolato *Il romanzo umoristico negli anni del fascismo. Affermazione e crisi di un genere letterario*.

Ho partecipato con miei interventi sull'umorismo al XVII Congresso dell'ADI (Roma, 18-21 settembre 2013); alla Conferenza annuale dell'AAIS (Zurigo, 23-25 marzo 2014); al Convegno *Chi ride ultimo. Parodia, satira, umorismi*, Napoli 16-18 dicembre 2015, organizzato da Compalit.

Nell'a.a. 2014/2015 ho congelato il dottorato per acquisire l'abilitazione all'insegnamento nelle scuole pubbliche (TFA).

Nel 2013 ho collaborato con la Fondazione-Istituto Gramsci di Roma per delle ricerche biografiche da includere negli apparati critici del volume dell'Edizione nazionale-Treccani A. Gramsci, *Scritti 1910-1916*, di prossima pubblicazione.

Dal 2013 sono socio dell'ADI (Associazione degli italianisti) e dell'Associazione "Sigismondo Malatesta", con cui occasionalmente ho collaborato in qualità di editor.

Pubblicazioni:

– "La parola svuotata. Forme ed effetti dello straniamento linguistico nell'umorismo di Achille Campanile", *Avanguardia*, XVI.49 (2012): 113-144.

– "L'umorismo per aggregazione nei romanzi di Achille Campanile. Il caso di *Ma che cos'è quest'amore?*", *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Eds. Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri, Franco Tomasi, Adi

– "Strategies of The Comic Between Drama and Novel. Achille Campanile's Three One-Act Plays in 1925", in miscellanea a cura di Enrica Maria Ferrara e Cormac O'Cuilleain (in uscita nel 2016 per Franco Cesati Editore).

Email: leonardo.battisti@uniroma1.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Battisti, Leonardo, "La menzogna irriverente. Appunti sulla ricezione di Sterne nella narrativa umoristica del Ventennio fascista", Eds. E. Abignente – F. Cattani – F. de Cristofaro – G. Maffei – U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>